

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 3 (1980)
Heft: 3

Artikel: Un aspect de la narration stendhalienne : la qualification intensive dans le début de Lucien Leuwen
Autor: Seylaz, Jean-Luc
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870759>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UN ASPECT DE LA NARRATION STENDHALIENNE:
LA QUALIFICATION INTENSIVE
DANS LE DÉBUT DE *LUCIEN LEUWEN*

La présence sensible du narrateur dans le récit stendhalien est une réalité reconnue depuis longtemps. Dans les *Romans de l'individu* (1928), Jean Hytier relève, à propos de Stendhal, qu'il «donne le ton sans arrêt». Et il ajoute: «Nous savons toujours où il en est avec tel ou tel. Il n'y a peut-être pas une de ses phrases dont au moins le ton ne trahisse une intention appréciative. Tout se départage selon la haine et l'amour, et ces réactions, même à propos de menus faits, perdent rarement cette vigueur.» Georges Blin consacre un des trois volets de sa grande étude (*Stendhal et les problèmes du roman*, 1954) aux «intrusions d'auteur». Et Victor Brombert, dans la *Voie oblique* (1953) s'est attaché aux «termes affectifs» et à la «fonction interventive du vocabulaire stendhalien».

Ce sont certaines modalités de la qualification et de l'«interventionnisme» stendhaliens que je voudrais reprendre ici, m'attachant à la seule partie de *Lucien Leuwen* dont nous possédons une version revue par l'auteur.¹

Parcourons quelques pages, à divers moments du récit:

Nancy, cette ville si forte, chef-d'œuvre de Vauban, parut abominable à Lucien. La saleté, la pauvreté, semblaient s'en disputer tous les aspects, et les physionomies des habitants répondaient parfaitement à la tristesse des bâtiments. Lucien ne vit partout que des figures d'usuriers, des physionomies mesquines, pointues, hargneuses. «Ces gens ne pensent qu'à l'argent et aux moyens d'en amasser, se dit-il avec dégoût. Tel est, sans doute, le caractère et l'aspect de cette Amérique que les libéraux nous vantent si fort» (p. 53).

«Je suis donc un grand misérable! se disait Ménuel. Faus-saire, condamné aux galères et lâche, pour terminer l'affaire!» Il eut l'idée de se tuer, mais, quand il vint à penser aux moyens, cette idée lui fit horreur. Lorsque la nuit fut venue, notre homme, mourant de faim, songea que peut-être [...] (p. 142).

Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il fut complètement guéri de l'ennui par la vue d'un animal aussi étrange. Du Poirier pouvait avoir cinquante ans; ses traits étaient grands et fort prononcés. Deux petits yeux gris vert, fort enfoncés dans la tête, s'agitaient, se remuaient avec une activité étonnante et semblaient lancer des flammes: ils faisaient pardonner une longueur étonnante au nez qui les séparait. Dans beaucoup de positions, ce nez malheureux donnait au docteur la physionomie d'un renard alerte: c'est un désavantage pour un apôtre. Ce qui achevait la ressemblance, dès qu'on avait eu le malheur de l'apercevoir, c'était une épaisse forêt de cheveux d'un blond fort hasardé, qui hérissaient le front et les tempes du docteur (p. 149).

Au café, M. Du Poirier eut l'occasion de répondre avec prudence aux nombreuses questions que Lucien lui adressait sur madame d'Hoquincourt. «Elle adore sincèrement son ami et commet pour lui les plus grandes imprudences. Son malheur, ou plutôt celui de sa gloire, c'est qu'après deux ou trois ans d'admiration elle lui trouve des ridicules. Bientôt il lui inspire un ennui mortel et que rien ne peut vaincre. Alors, c'est à payer les places; nous voyons cet ennui mettre sa bonté à la torture; car c'est le meilleur cœur du monde et qui abhorre le plus d'être la cause d'un malheur réel» (p. 187).

Cet ennui n'avait qu'une exception: Lucien était tout joyeux quand, arrivant à l'hôtel de Puylaurens, il était reçu par la marquise. C'était une grande femme de trente-quatre ou trente-cinq ans, peut-être davantage, qui avait des yeux superbes, une peau magnifique, et, de plus, l'air de se moquer fort de toutes les théories du monde. Elle contait à ravir, donnait des ridicules à pleines mains et presque sans distinction de parti (p. 210).

Un jour, Lucien vit madame d'Hoquincourt excédée de M. d'Antin. Ce bon jeune homme, si Français, si insouciant de l'avenir, si disposé à plaire, si enclin à la gaieté, était, ce jour-là, fou d'amour et de tendre mélancolie; il avait perdu la tête, au point de chercher à être plus aimable qu'à l'ordinaire (pp. 219-220).

Il eut l'idée d'exprimer ses sentiments réels par des mots qu'il adresserait, en apparence, aux dames assises auprès de lui. Pour cela il fallait beaucoup parler: il y réussit sans dire trop d'extravagances. Il domina bientôt la conversation; bientôt, tout en amusant fort les dames assises auprès de madame

de Chasteller, il osa faire entendre de loin des choses qui pouvaient avoir une application fort tendre, ce qu'il n'aurait jamais pensé pouvoir tenter de sitôt. Il est sûr que madame de Chasteller pouvait fort bien feindre de ne pas comprendre ces mots indirects. Lucien parvint à amuser même les hommes placés près de ces dames, et qui ne regardaient pas encore ses succès avec le sérieux de l'envie.

Tout le monde parlait, et on riait fort souvent du côté de la table où madame de Chasteller était assise. Les personnes placées aux autres parties de la table firent silence, pour tâcher de prendre part à ce qui amusait si fort les voisins de madame de Chasteller. Celle-ci était très occupée, et de ce qu'elle entendait, qui la faisait rire quelquefois, et de ses réflexions fort sérieuses, qui formaient un étrange contraste avec le ton si gai de cette soirée (pp. 285-286).

Ce mot fut dit avec un accent si vrai, avec une intimité si tendre; il montrait tant d'amour, qu'avant qu'elle y songeât, les yeux de madame de Chasteller, ces yeux dont l'expression était profonde et vraie, avaient répondu: «J'aime comme vous.»

Elle revint comme d'une extase, et, après une demi-seconde, elle se hâta de détourner les yeux; mais ceux de Lucien avaient recueilli en plein ce regard décisif.

Il devint rouge à en être ridicule. Il n'osait presque pas croire à tout son bonheur. Madame de Chasteller, de son côté, sentait que ses joues se couvraient d'une rougeur brûlante. «Grand Dieu! je me compromets d'une manière affreuse; tous les regards doivent être dirigés sur cet étranger, auquel je parle depuis si longtemps et avec un tel air d'intérêt!» (p. 294).

Quels que soient les personnages concernés et la nature de l'épisode raconté, la qualification est constamment intensive et superlative. Et Stendhal ne se préoccupant guère d'éviter les répétitions, l'effet d'accumulation n'en est que plus sensible. La fréquence des adverbes d'intensité: *bien*, *fort* (que Stendhal préfère presque systématiquement à *très*), *si* et *trop* (sans construction consécutive); le goût des adjectifs et des adverbes qui qualifient de façon absolue: *tout*, *nul*, *extrêmement*, *infiniment*, *absolument*, *uniquement*; le choix d'un vocabulaire affectif où reviennent *horreur*, *dégoût*, *désespoir*, *délices*, *affreux*, *cruel*, *mortel*, *fatal*, *délicieux*, *fou*, *folle*, *ivre*; les emplois figurés de *mourir* (de peur, d'ennui, de sommeil, de faim, d'envie); tout tend à produire un récit qui semble ignorer ou refuser les qualifications en demi-

teintes; et dans lequel la volonté de renchérir est parfois sensible: «tout à fait anéanti» (p. 227), «la moindre bagatelle» (p. 252), les «louanges les plus excessives» (p. 255), «absolument dénué d'esprit» (p. 273).

Le lecteur pourrait donc retourner contre une telle narration le reproche que Lucien fait aux légitimistes de Nancy: «Ils ne sortent pas du superlatif dans leurs discours» (p. 169).

Il convient certes de distinguer, dans le récit, entre ce qui est discours direct ou discours indirect libre (c'est-à-dire reproduction ou écho de propos tenus par les personnages) et ce qui est véritablement le fait du narrateur.

Nous entendons, par exemple, les républicains et les légitimistes jugés par le général-baron Thérance, partisan du «juste milieu». Les républicains sont «enragés», le sifflent «à outrance», lui adressent des «injures infernales» ou une lettre anonyme «atroce» (pp. 42-43). Quant à M^{me} de Chasteller, c'est «une folle» (p. 48) et Du Poirier un «maudit intrigant» (p. 47).

Le républicain Bouchard n'est pas moins vigoureux dans ses qualifications. M. de Chasteller est un «avare enragé» (p. 67); sa fille, «la plus braque de ces dames de la noblesse» (p. 69), est «enragée contre le peuple; si elle pouvait, elle nous mettrait tous au mont Saint-Michel» (p. 68). M. de Goello est «le plus grand intrigant» (p. 71). De son côté, Bonard, le marchand de grains, affirme que «les nobles de ce pays-ci [...] crèvent de peur quand le courrier de Paris retarde de quatre heures» (p. 223).

Écoutons maintenant Du Poirier: «ou nous allons tomber dans les horreurs de la démocratie. Un homme d'esprit devra, sous peine de mort, faire la cour au marchand d'allumettes, son voisin» (p. 164). Ou M. de Puylaurens: «ce Code civil, que j'appellerai, moi, infernal» (p. 207). Et M^{me} de Serpierre dit «notre adorable prince» (p. 268) pour désigner le comte de Chambord, l'Henri V des légitimistes.

La qualification intensive n'est donc parfois que la manifestation des haines de parti: le qualificatif *enragé* caractérisant aussi bien les républicains aux yeux du baron Thérance que les légitimistes à ceux de Bouchard. De la gauche à la droite, en passant par le prétendu «juste milieu», ce sont les mêmes hyperboles haineuses à l'égard de l'ennemi.

Il faut tenir compte aussi de l'usage mondain de l'hyperbole. Victor Brombert relève (op. cit., p. 107) que telle caractérisation de la souffrance d'Octave de Malivert («La douleur morale ne peut aller plus loin») «suggère un héritage du superlatif précieux

du XVII^e siècle». Or, c'est dans toutes sortes de propos et de jugements des salons de Nancy qu'on peut reconnaître ce goût de l'hyperbole. Quand Du Poirier évoque, pour Lucien, M^{me} d'Hoquincourt, c'est cette affectation mondaine que suggèrent les expressions superlatives: ennui mortel, à la folie, mortellement peinée, infiniment d'esprit (pp. 187-188). L'on pourrait en dire autant de telle appréciation des succès de Lucien: «Pour mesdames d'Hoquincourt et de Puylaurens, elles étaient folles de lui» (p. 225). Ou de l'exclamation de Lucien devant la contrition et la piété de Du Poirier: «Ceci est divin» (p. 171).

La qualification superlative peut donc renvoyer à une échelle de valeurs en usage dans le Monde. Lorsque Lucien constate, à la chapelle des Pénitents, que «Toutes ces femmes qui m'entourent et le peu d'hommes qui les accompagnent ont une physionomie parfaitement convenable» (p. 174), lorsqu'il sacrifie à sa comédie de dévotion «un pantalon blanc de la plus exquise fraîcheur» (p. 178), lorsqu'il reconnaît à M^{me} de Commercy le mérite de ne pas gesticuler «à outrance» (p. 183), lorsqu'il note noms de famille et détails héraldiques de peur de les oublier et de tomber «dans quelque maladresse épouvantable» (p. 192), lorsqu'il observe en face de lui, pendant la danse, la figure «parfaitement froide» de M^{me} de Chasteller (p. 274), c'est chaque fois à l'échelle mondaine des mérites et des défauts que la qualification renvoie. Car c'est selon les jugements sans nuances des salons qu'un homme peut être «parfaitement bien» ou «absolument dénué d'esprit». Et quand M^{me} de Chasteller pense: «je me compromets d'une manière affreuse» (p. 294), sa pudeur, authentique, s'exprime néanmoins par une formule mondaine.²

Rien donc, jusqu'ici, qui ne puisse être mis au compte de la simple *mimesis*. La qualification intensive pourrait n'être que la reproduction des mentalités à Nancy, de la virulence des haines de partis et de la façon dont les salons aristocratiques de province ont l'habitude de juger et de s'exprimer. Et comme Lucien est aussi un mondain, dont les premiers succès seront de vanité, c'est fréquemment ce même code qui régit ses sentiments ou ses propos.

Qu'en est-il cependant du narrateur, pour tout ce qui, dans le texte, n'est ni discours direct, ni discours indirect libre, ni énoncé visiblement focalisé sur un personnage? Dans les exemples que j'ai cités ou utilisés, quelques-uns n'entrent pas dans une de ces trois catégories. Cette entorse à un classement qui se veut méthodique est délibérée. Et je voudrais introduire maintenant une qua-

trième catégorie d'énoncés que le narrateur ne prend pas à son compte: les énoncés *dialogiques*.

Rappelons certaines des thèses du critique russe Mikhaïl Bakhtine à qui nous devons la proposition et la théorie de cette notion.³

Nous disposons d'un moyen d'expression qui consiste à introduire, dans notre propre énoncé, des fragments caractéristiques du langage d'un autre. L'emprunt peut même se réduire à un seul mot. Il y a dialogisme dès l'instant où il y a, dans ce réemploi d'une expression, distance critique, parodie, polémique cachée; où l'on y entend «une voix autre», une «idéologie linguistique» différente de celle de l'énonciateur. Celui-ci crée un rapport dialogique à certains termes qui figurent dans son énoncé dès qu'il utilise ceux-ci, non pas comme des termes commodes qu'il adopte, mais comme les mots d'un autre par rapport auxquels il prend ses distances et auxquels il mettrait ce que Bakhtine appelle des «guillemets d'intonation». Ces termes deviennent ainsi ce que Bakhtine classe comme des mots «bivocaux divergents».

Le dialogisme narratif littéraire serait donc l'imitation de ce qu'on trouve dans la langue parlée et qu'avait signalé Leo Spitzer (cité par Bakhtine): «Lorsque nous reproduisons dans notre discours une partie de l'énoncé de notre interlocuteur, il se produit inévitablement, simplement par le changement de l'individu qui parle, une modification de ton: les mots de l'«autre» dans notre bouche sonnent toujours comme des mots étrangers, souvent avec une intonation railleuse, exagérée, persiflante» (die Worte «des andern» klingen in unserm Mund immer fremd, ja sehr leicht höhnisch, karikiert, fratzenhaft).

Les moyens directs de représentation (les mots) deviennent ainsi des objets de représentation (c'est une représentation représentée, dit Bakhtine); ils sont des modèles de langages, ils ont une valeur typique.

Ces modèles de langages peuvent être marqués dans le texte. C'est une des fonctions de l'italique, si fréquent chez Flaubert⁴, et qu'on trouve aussi chez Stendhal. Ce serait le cas dans le «conquérir *de belles positions*» (p. 12), dans «le peintre, qui *pensait* mieux, sans doute, qu'il ne dessinait» (p. 262), ou dans «je ne voudrais pas me séparer d'un aussi *aimable cavalier*» (p. 263).

L'emprunt marqué peut être précisé. Ainsi: «Deux ou trois de *leurs dames*, pour parler leur langage, avaient de fort beaux yeux» (p. 125). Par ailleurs le dialogisme stendhalien renvoie quelquefois à un modèle littéraire refusé: «Ce fut ainsi, par un

mélange de force et de prudence, comme on dit dans les livres graves» (p. 227). Et quand M. Leuwen refuse à son fils les lettres d'introduction qu'il a demandées et lui conseille sarcastiquement *studiate la matematica* (p. 128), l'italique marque, selon l'usage, l'expression empruntée à une langue étrangère. Mais le lecteur cultivé reconnaît une citation, abrégée, du récit de Rousseau dans l'épisode de la Zulietta, au tome VII des *Confessions*.

Le plus souvent, cependant, les éléments dialogiques ne sont pas marqués. C'est au lecteur à sentir le «dialogue» entre la voix du narrateur et celle de l'autre, et la nuance d'humour plus ou moins sensible.⁵

Le dialogisme, en tant qu'outil d'analyse, est certes délicat à manier. A certains égards, et Bakhtine en est conscient, tout membre d'une collectivité dispose, non pas de mots «neutres», mais de mots «habités par des voix autres». «Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés.» Et dans l'écriture littéraire, cela est encore plus évident: un texte a toujours un pré-texte. Est-ce à dire que toute narration romanesque est fatalement dialogique, et que cela ne saurait singulariser la pratique stendhalienne. On peut, je crois, échapper à cette difficulté en distinguant, d'une part les modèles de langage qu'un personnage de roman ou que le narrateur font leurs (ils les adoptent en même temps que les valeurs auxquelles ces modèles sont liés), d'autre part la volonté délibérée, chez les locuteurs ou le scripteur, de faire jouer — en dissonance — deux types de modèles et de valeurs: les leurs, qu'ils assument, et ceux des autres, qu'ils contestent.

Le dialogisme est-il davantage qu'un raffinement théorique? Je crois à son utilité dans la pratique de l'analyse textuelle. Il constitue un mode de représentation plus discret que le discours indirect libre ou que la focalisation: ce serait, si l'on veut, la forme *minima* de ces deux procédés. Il peut, on l'a vu, n'affecter qu'un seul mot. Il peut, de plus, faire entendre une façon typique de s'exprimer, sans renvoyer nécessairement à des propos tenus dans la fiction par un personnage. Contrairement à la focalisation, il n'exige pas la désignation, sous quelque forme que ce soit, du foyer qui détermine la perspective. Enfin, il est toujours humoristique, ce qui n'est pas la règle dans l'énoncé focalisé ou dans le discours indirect libre.

Discours indirect libre, mise en perspective et dialogisme constituent ainsi, en deçà du discours reproduit directement, trois

types d'énoncés, plus ou moins marqués et sensibles, qui permettent au narrateur d'introduire dans sa narration, comme dans les propos tenus par les personnages, tout un jeu parfois rapide de points de vue divergents ou opposés à travers lesquels s'exprime le conflit des valeurs.⁶

Reprenons, de ce point de vue, quelques exemples dans *Lucien Leuwen*.

La comtesse était une grande femme maigre et se tenant fort droite, malgré son grand âge. Lucien remarqua que ses dentelles n'étaient point jaunies; il avait en horreur les dentelles jaunies. Quant à la physionomie de la dame, elle n'en avait aucune. «Ses traits ne sont pas nobles, mais ils sont portés noblement», se dit Lucien.

La conversation, comme l'ameublement, fut noble, monotone, lente, mais sans ridicule trop marqué. Au total, Lucien aurait pu se croire dans une maison de gens âgés du faubourg Saint-Germain. Madame de Commercy ne parlait pas trop haut, elle ne gesticulait pas à outrance, comme les jeunes gens de la bonne compagnie que Lucien apercevait dans les rues. «C'est un débris du siècle de la politesse», se dit Lucien (p. 183).

La désignation du personnage foyer et les deux brefs soliloques du héros à la fin des alinéas font lire ce passage comme une narration focalisée: c'est, sur M^{me} de Commercy, le point de vue de Lucien, qui prend à son compte toutes les qualifications.

Vers la fin du service, le cœur de Lucien eut un grand sacrifice à faire; malgré un pantalon blanc de la plus exquise fraîcheur, il fallut se mettre à deux genoux sur la pierre sale de la chapelle des Pénitents (p. 178).

Il y a un foyer désigné (le cœur de Lucien). Mais cette focalisation est-elle le moyen de nous communiquer les vrais sentiments du héros? Nous savons qu'il joue toute cette scène de dévotion comme une comédie («*je fais mes farces*»). Aussitôt après, nous l'entendons se dire: «Mais ce petit malheur est peut-être un mérite» (p. 179). Il n'est donc guère possible d'entendre le *grand* sacrifice et la *plus exquise* fraîcheur comme la «voix» du cœur de Lucien. Nous avons ici, de façon typiquement stendhalienne, une focalisation dialogique: c'est à la sensibilité des salons (qui mesurent ce que coûte la dévotion) et aux critères mondains de l'élégance que renvoient railleusement les intensifs que je souligne. Ce

serait, si l'on veut, les qualificatifs que le monde utilise et qu'il prête à Lucien en croyant que celui-ci partage ces sentiments; bref, une focalisation humoristique qui dit le succès de l'hypocrisie de Lucien.

En revanche, quand le narrateur nous raconte M^{me} de Serpierre:

Elle parut horriblement peinée quand la réponse lui donna la fatale certitude que ce nom était bourgeois (p. 191),

j'y verrais simple dialogisme narratif, avec un accent humoristique sensible sur *horriblement* et sur *fatal*. Et j'en dirais autant de *misérablement* dans: «A l'instant, le principe monarchique se vit misérablement abandonné» (p. 86). Comme toutes les manifestations d'humour fin, le dialogisme est souvent problématique. C'est au lecteur à décider si le narrateur joue ou parle sérieusement. Lorsque nous lisons

Et Lucien alla de ce pas payer un mois à la pension; le soir il y dîna, et fut d'une froideur et d'un dédain vraiment admirables (p. 121),

à qui attribuons-nous le *vraiment admirables*? Le narrateur admire-t-il sincèrement les réflexes mondains de Lucien? Ou marque-t-il la distance qu'il prend par rapport aux préjugés sociaux de son héros et à ce type de perfection? Allons-nous mettre des guillemets d'intonation? J'en mettrais sans hésiter à *infiniment* et à *parfaitement* dans «et toutes ces dames, qui savaient sa fortune, s'apitoyèrent infiniment sur sa blessure; lui fut parfaitement convenable» (p. 192) et à *extrême* dans «tel était le prix de la grâce extrême que lui avait fait [*sic*] la bonne compagnie de Nancy en l'admettant dans son sein» (p. 208).

On peut donc admettre que le dialogisme est, pour le narrateur stendhalien, un moyen supplémentaire de faire jouer, à l'intérieur des énoncés, des perspectives divergentes, et d'introduire, parfois à l'aide d'un seul mot, une problématique des valeurs; dans sa propre écriture, mais aussi dans le discours reproduit de son héros. Lorsque Lucien se dit: «Ceci est divin» (p. 171), comment entendre ce *divin*? Simple habitude de l'hyperbole mondaine qui peint un aspect de Lucien? Ou emploi ludique et distance critique? Dans l'hésitation de notre lecture se marquent l'ambivalence et même le double-jeu de Lucien qui oscille

constamment entre un goût véritable pour les salons où il se désennuie de sa vie de garnison, et un dédain pour ce monde futile et sectaire où il ne fait que jouer la comédie du consentement; selon un double mouvement d'adhésion et de répulsion à l'égard de la bonne compagnie de Nancy, de ses usages, de son langage, de ses valeurs, qui est un trait essentiel du jeune Lucien. Et dont je dirais qu'il a son analogue dans le rapport ambigu (solidarité ou distance critique?) du narrateur avec son héros quand il décrit et évalue celui-ci.

Reste à examiner, dans la narration, tout ce qui, pris en compte par le narrateur, pourrait être pleinement assumé par lui: ce que Bakhtine appelle le discours *monologique*. J'ai jusqu'ici, dans les énoncés considérés, écouté surtout la voix des autres. Mais sa voix à lui, quand il paraît s'exprimer avec sincérité? Je constate que la qualification intensive ne faiblit guère quand le narrateur semble parler en son propre nom; et que son discours est aussi superlatif que celui de ses personnages. J'en prendrai pour exemple la biographie de Ménéuel, contée «en passant»: dans les passages purement narratifs (cf. p. 145), les superlatifs abondent. Et l'on pourrait en dire autant de l'évocation du vieux lieutenant racontant ses guerres de l'Empire (pp. 113-114).

L'intensité serait-elle alors la qualité d'un monde ou de personnages censément réels dont le narrateur se contenterait de dire ce qu'ils sont? Ce serait tomber dans l'erreur qui consiste à croire que la narration peut être objective ou neutre; oublier qu'une fiction est toujours un récit et qu'elle est toujours narration d'événements et de personnages selon un certain point de vue. Cette mise en perspective est plus ou moins sensible — et le récit flaubertien est même parvenu à accréditer le mythe du narrateur invisible et de la narration impersonnelle.

Ce qui singularise le narrateur stendhalien, c'est précisément l'évidence de ses partis pris. C'est, de façon incessante, la qualification et l'appréciation sans nuances de la «réalité» qui est censée préexister au texte: Nancy, l'armée, les salons légitimistes, M^{me} de Chasteller. C'est donc le goût ou le besoin de rappeler constamment sa présence; et surtout de faire pression sur le lecteur par la fréquence des qualifications intensives. Elles disent l'hypersensibilité de celui qui raconte. Elles expriment son goût pour l'aigu, pour reprendre la formulation de Brombert: «Ce genre de phrases crispées et tendues revient avec régularité, et suggère un héritage du superlatif précieux du XVII^e siècle qui se trouve en une étonnante harmonie avec le goût de Stendhal pour l'aigu.» Goût de

l'aigu qu'on trouve aussi bien sous sa plume quand il fixe pour lui son passé, sans souci d'un lecteur sur lequel il chercherait à agir; ainsi dans la marginale (*Lucien Leuwen* IV, p. 357):

Hier au soir, je suis mort d'ennui chez la plus jolie, la plus jeune, la plus riche, la plus bienveillante pour moi jeune femme de Rome, que j'ai quittée à une heure *in her bed*.

Quand le récit stendhalien n'est pas focalisé sur un personnage, il l'est donc toujours sur le narrateur; sa sensibilité, ses goûts et ses dégoûts sont constamment perceptibles du fait d'une qualification intensive qui, sans relâche et sans souci des répétitions, relaie ou contredit celle qu'affectionnent les personnages. D'où le jeu continu des perspectives qui s'emboîtent ou se déboîtent, de ces superlatifs tout à tour assumés ou tenus à distance.⁷

L'on aperçoit dès lors combien il est vain de prétendre délimiter l'interventionnisme dans le récit stendhalien. Il arrive, certes, que le narrateur se manifeste carrément, disant *je* ou *nous*, portant des jugements explicites sur ses personnages, feignant d'interpeller ou de supplier un lecteur fictif (c'est à ces interventions explicites, à ces «intrusions» que Georges Blin a choisi de limiter son analyse). Mais c'est, si je puis dire, à l'autre bout que le problème se pose: où s'arrête l'interventionnisme? et le narrateur stendhalien cesse-t-il jamais de se manifester?

Un passage comme celui-ci:

Le feu avec lequel il venait de lui parler, l'évidence de l'extrême sincérité dans les propos de ce jeune homme, la firent passer d'une pâleur mortelle à une rougeur imprudente; ses yeux mêmes rougirent. Mais, oserai-je bien le dire, en ce siècle gourmé et qui semble avoir contracté mariage avec l'hypocrisie, ce fut d'abord de bonheur que rougit madame de Chasteller (p. 291).

serait un bon exemple des deux formes extrêmes de la présence du narrateur stendhalien: l'interventionnisme le plus discret et l'intrusion la plus voyante, l'amateur de l'aigu (feu, extrême, mortelle) et le commentateur sarcastique.

Le narrateur est donc toujours en tiers entre le monde de la fiction et nous: il intervient parfois de façon spectaculaire; et constamment, dans cette entreprise de persuasion qu'est tout récit, il adopte une qualification intensive pour nous communi-

quer sa sensibilité. Et beaucoup plus que par ses dialogues fictifs avec un lecteur imaginaire, c'est par sa continuelle appréciation que le narrateur exerce, sur nous qui sommes ses lecteurs réels, une pression qui tend à nous faire partager ses admirations et ses mépris.⁸

Et ce narrateur, ne l'oublions pas, révèle parfois, dans ses appréciations, une échelle des valeurs et une vue de l'homme singulières. En voici, bien au-delà du tome I auquel je me suis limité, un exemple remarquable:

Elle était seule, sans M^{lle} Bérard. Lucien prit sa main avec passion. Deux minutes après, il fut sublime quand il se fut aperçu qu'il l'aimait plus que jamais. S'il avait eu un peu plus d'expérience, il se serait fait dire qu'on l'aimait. Avec de l'audace, il aurait pu se jeter dans les bras de M^{me} de Chasteller et n'être pas repoussé. Il pouvait du moins établir un traité de paix fort avantageux pour les intérêts de son amour. Au lieu de tout cela, il n'avança point ses affaires et fut parfaitement heureux (III, p. 20).

Il fut *parfaitement* heureux... Cet accomplissement ne saurait être la perfection selon le Monde que nous avons rencontrée si souvent dans le texte. Ce n'est pas davantage l'idée que la grande majorité des lecteurs, aujourd'hui comme hier, se fait d'un bonheur d'amour parfait. L'appréciation du narrateur — qui ne me paraît pas prendre ici à l'égard de son héros une distance humoristique, illustre la singulière échelle de valeurs à l'aide de laquelle, quand il ne joue pas avec celle des autres, il apprécie les étapes et les succès de la vie amoureuse de Lucien.

On pourrait s'étonner de cette abondance de termes intensifs qui engagent souvent le narrateur autant que les personnages qu'il met en scène. En effet, les récits autobiographiques, les journaux et les notes de Stendhal dessinent l'image d'un écrivain plus porté à la litote qu'aux hyperboles, ennemi de toute emphase, refusant, comme il le dit crûment dans un brouillon de lettre à Balzac, de «branler l'âme du lecteur». Et la qualification superlative que le narrateur prend à son compte paraît peu conforme à la «voie oblique» chère à Stendhal et peu compatible avec les déguisements de la sensibilité qui sont un besoin indubitable du narrateur stendhalien.

En fait, la pudeur et le goût de l'aigu amènent le narrateur à passer constamment d'un extrême à l'autre. Dans la fiction

comme dans l'autobiographie, il «saute le bonheur» comme il le dit dans *Souvenirs d'égotisme*. Mais c'est le même narrateur qui écrit de la première conversation intime de Lucien avec M^{me} de Chasteller, recourant à un registre qui rappelle singulièrement les effusions balzaciennes:

Ainsi des anges se parleraient qui, partis du ciel pour quelque mission, se rencontreraient, par hasard, ici-bas (p. 280).

Les réflexions que Stendhal inscrit en marge de ses manuscrits, quand il rédige ou qu'il se relit, témoignent d'ailleurs de cette double exigence de la pudeur et du goût de l'aigu.⁹

Ainsi, en marge de la phrase: «il s'étonnait, en revenant seul dans son fiacre, à une heure après minuit, de l'accès de sensibilité où il était tombé au commencement de la journée», Stendhal note (II, pp. 339-340): «*For me*. — Voilà la vraie façon de dire dans un roman: il avait une sensibilité folle et vive.» De même (II, p. 418), à propos de la réaction de M^{me} de Chasteller: «D'abord, M^{me} de Chasteller fut étonnée et amusée du changement dont elle était témoin», nous savons que Stendhal avait d'abord écrit: «M^{me} de Chasteller était enchantée du changement dont elle était témoin.» Et qu'après correction, Stendhal note: «C'est presque la même chose dite avec moins de prétention.»

En revanche (II, p. 420), en regard de l'expression: «ajouta la naïveté imprudente de Lucien», Stendhal note: «Tournure froide peut-être, 20 septembre. ... ajouta Lucien hors de lui et avec une naïveté bien imprudente. 20 septembre 35.»

Et je retiendrai surtout les deux marginales II, p. 371 et p. 372. La première à propos d'un «plus qu'évident»: «Style: Si j'ôte *plus que* et le remplace par *évident*, c'est refroidir le plâtre en le traduisant en marbre. 5 avril 1835.» La seconde, à propos d'un «profondément occupés»: «Style. — Si j'ôte *profondément*, défaut plâtre et marbre. — 5 avril 1835, embarquement de ces dames.»

Ne pas refroidir, garder à l'expression définitive la chaleur de l'ébauche, préférer le plâtre au marbre... Ces deux marginales, qui concernent précisément des qualifications intensives, révèlent un Stendhal qui recherche délibérément l'aigu. Et cela est confirmé par le fait que la version revue n'est pas moins riche en superlatifs que la première. Ceux-ci ne sont pas seulement le fait du premier jet. Stendhal enrichit la version revue (il ajoute par exemple l'épisode Ménéuel). Mais il ne modifie pas le ton de la narration.

Si Stendhal est si soucieux de ne pas «refroidir le plâtre», cette préoccupation pourrait s'expliquer aussi, dans le texte qui nous occupe, par la minceur de l'intrigue. Dans les 260 pages qui précèdent la première conversation intime de Lucien avec M^{me} de Chasteller, la vie du héros ne comporte que de très petits événements, et le spectacle de la vie de salon à Nancy n'offre en soi qu'un intérêt limité. Du point de vue des habitudes et des exigences du public de l'époque, ce long début était une gageure. Or, que serait la mise en place si lente de l'intrigue amoureuse, le récit de journées occupées à des intérêts minuscules, sans la chaleur de la narration? Et si c'est le propre de la vie de salon comme de la vie de garnison de gonfler des riens (on a les émotions qu'on peut), le narrateur, donnant du relief à la platitude et dramatisant savoureusement la frivolité, poussant constamment son récit du côté de l'aigu, a adopté le ton qui lui a permis d'évoquer longuement ces riens sans lasser son lecteur.

Mais allons plus loin.

Stendhal rêvait de parvenir à faire du Cimarosa dans ses romans. Il l'a dit, dans la langue qui est pour lui celle du cœur:

*Credo ch'el amor mio per Cimarosa viene di ciò ch'elli fa nascere delle sensazioni pareilles a quelle che desidero di far nascere un giorno. Quel misto d'allegria et di tenerezza del Matrimonio è affatto congeniale con me.*¹⁰

Et sur ce mélange spécifique de gaîté et de tendresse, de comique et d'émotion, Stendhal s'est expliqué:

L'écueil du comique, c'est que les personnages qui nous font rire ne nous semblent secs, et n'attristent la partie tendre de l'âme [...] c'est ce qui, pour certaines gens, fait le charme d'un bon *opera buffa* si supérieur à celui d'une bonne comédie: c'est la plus étonnante réunion de plaisirs. L'imagination et la tendresse sont actives à côté du rire le plus fou (*Histoire de la peinture en Italie*, tome II, p. 130, en note).

De même, à propos de Geronimo (le père dans le *Matrimonio segreto*), Stendhal relève:

On rit de Geronimo, mais on l'aime, et le sentiment de l'odieux est éloigné de l'âme du spectateur pour tout le reste de la pièce (*Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, p. 126, note b).

De ce rêve du romancier, *La Chartreuse de Parme* offre quelques réalisations remarquables. C'est, par exemple, la soirée de gala au cours de laquelle Fabrice revoit Clélia pour la première fois après le mariage de celle-ci. Les larmes de Fabrice et les calculs mesquins des courtisans, l'émotion des cœurs épris au milieu des petites vanités de la cour, le triomphe de l'amour protégé par les interprétations malveillantes d'un entourage totalement aveugle à ce qui se passe en réalité, bref le double registre de la tendresse et de la satire légère illustre admirablement ce charme particulier de l'opéra-bouffe que Stendhal rêvait d'obtenir par les moyens de l'écriture romanesque.

Or, n'est-ce pas le même effet que produisent tant de pages du début de *Lucien Leuwen*?

Il n'est pas inutile de rappeler, tout d'abord, que c'est le seul roman de Stendhal qui aurait pu se terminer comme une comédie classique: par le mariage de ceux qui s'aiment. Cette ébauche de dénouement qui figure dans le dossier du roman inachevé, le lecteur informé peut en faire l'horizon de sa lecture.

L'effet-Cimarosa implique que la comédie soit sans âpreté, la raillerie plus humoristique que sarcastique. C'est bien la tonalité dans laquelle nous sont présentés les salons de Nancy. Le petit monde légitimiste qui évolue sous nos yeux est plus plaisant qu'odieux. Parce que, n'ayant aucun pouvoir réel, il ne constitue pas, politiquement, une véritable menace. Et parce que nombre de ces aristocrates ont au moins le mérite du bon ton ou de l'esprit. Or, «vivre sans conversation piquante, *est-ce une vie heureuse?*» (p. 177). Quant aux deux héros, ils sont touchants; mais ils sont aussi plaisants par leur naïveté, leur embarras, leurs scrupules extrêmes. Comique sans odieux, rêverie tendre mêlée au rire ou au sourire, tel est bien le charme du début de *Lucien Leuwen*. Et ce charme, ce «*misto d'allegria et di tenerezza*», me paraît inséparable de l'ambivalence de la qualification intensive, d'une «palette» de mots qui permet à la narration de mêler l'humour à l'émotion ou de glisser de l'un à l'autre.

On peut, par exemple, s'amuser à suivre, dans le texte, le retour et l'application de telle épithète intensive. Prenons *fatal*. C'est, dans la bouche de Lucien, «la rosse fatale» qui l'a jeté à terre sous les fenêtres de l'hôtel Chasteller (p. 64); ou «ce fatal habit vert» qui lui interdit de retourner à Paris s'il échoue dans sa carrière militaire et qu'il doive quitter l'armée (p. 119). Chez Du Poirier, c'est l'allusion aux difficultés d'une promotion et à ce «*sous fatal*» (p. 152). Dans l'optique de M^{me} de Commercy, c'est

«la fatale certitude» que Lucien porte un nom bourgeois (p. 191). C'est enfin le narrateur qui analyse le comportement de Lucien et les raisonnements qui lui permettent d'éloigner «le mot fatal d'amour» (p. 241). De même, l'épithète *admirable* peut qualifier indifféremment les épaules du cheval de Lucien, la parfaite éducation du héros, la mémoire et la sensibilité d'un ancien lieutenant de l'Empire, le regard de médecin de Du Poirier, l'air de noblesse des traits de M^{me} d'Hoquincourt. Et *charmant* qualifie aussi bien les livrées que Lucien fait porter à ses laquais que la personne de M^{me} de Chasteller.

C'est bien par la reprise des mêmes superlatifs et par leur polyvalence que se composent, dans leur différence, les petits mondes qui cohabitent à Nancy, l'univers des autres et celui de Lucien. Chacun a ses sommets et ses précipices, ses perfections et ses abominations. Comédie et drame (ou plutôt romance), c'est moins un changement de vocabulaire qui les distingue (puisque la comédie sociale et l'intrigue amoureuse comportent souvent les mêmes qualificatifs) qu'une différence de valence dans les superlatifs employés. Les deux mondes ne s'opposent pas comme la sensibilité à l'insensibilité, mais bien plutôt comme deux besoins de l'extrême: l'un authentique et l'autre dévoyé. Perfection mondaine ou perfection des cœurs tendres aimant pour la première fois; perfection de coterie ou perfection des *happy few*.¹¹

Nous voici ramenés au problème des valeurs.

J'ai déjà montré que la figure incertaine de Lucien, personnage «problématique», est inséparable de notre difficulté à déterminer si c'est lui qui parle ou si c'est son rôle, et à mesurer exactement son adhésion au Monde ou la distance qu'il prend à l'égard des salons. Tout comme l'anxiété de M^{me} de Chasteller est de discerner ce qu'il y a (et s'il y a quelque chose de plus riche) derrière la perfection mondaine du jeune officier. Mais le lecteur, censément privilégié, est-il toujours plus avancé qu'elle? Sait-il toujours où il en est, et «de quel œil» voir Lucien? J'ai dit que le dialogisme, comme forme d'humour et de polémique cachée, n'est pas toujours aisé à repérer; dialogisme ou monologisme? il n'est pas toujours possible de trancher. Mais c'est cette indécision voulue qui compte. Et nous voici au cœur de l'univers stendhalien: la stratégie de Stendhal revient toujours à brouiller les cartes. Et comme l'écrit justement Brombert s'inspirant d'une formule d'Ortega y Gasset («this habit of confusing instead of defining»), Stendhal mystifie au lieu de définir.

Dans la mesure où, lisant *Lucien Leuwen*, nous ne sommes pas toujours assurés que les héros ou que le narrateur endossent leurs louanges sans réserves et leurs dédains absolus; où nous pouvons lire dans un superlatif aussi bien une hyperbole joueuse¹² qu'une appréciation sincère, nous sommes toujours dans l'«oblique». Bien loin que le vocabulaire de la valeur utilisé dans *Lucien Leuwen* nous permette de distinguer sans hésitation l'essentiel de l'inessentiel, de dessiner à coup sûr la figure morale d'un personnage (ce qui est généralement le cas dans le *Rouge et le Noir*, par exemple), la qualification intensive, constante mais ambiguë, nous impose ici un déchiffrement à nos risques et périls. Le problème et le conflit des valeurs, dans ce récit, c'est d'abord la détermination et le conflit des voix. Celle du narrateur de *Lucien Leuwen* est assez souvent dialogique pour être ambiguë.

Si bien que la qualification superlative n'est pas seulement un moyen de conserver à la narration la chaleur communicative de l'ébauche, ou ce qui permet au narrateur de «composer» la comédie des salons avec l'émotion des cœurs qui s'éprennent. Elle contribue aussi à rendre notre lecture problématique. Elle est ainsi un élément important de ce ton qu'on a dit inimitable; et un des motifs du plaisir actif que nous cherchons dans la lecture de Stendhal.

Jean-Luc SEYLAZ.

NOTES

¹ Elle a été publiée en 1855, par les soins de Romain Colomb, sous le titre *Le Chasseur vert* et constitue le tome I de *Lucien Leuwen* dans l'édition Champion et dans celle du Cercle du Bibliophile qui la reproduit. (Alors que le tome II donne du même début la version non revue.)

Toutes les références aux œuvres de Stendhal (données entre parenthèses) renvoient aux *Œuvres complètes* distribuées par le Cercle du Bibliophile.

² Dans une marginale (*Lucien Leuwen* II/322), Stendhal note: «On peut toujours dire à un habitant du faubourg Saint-Germain: «Est-ce vous qui parlez, ou si c'est votre rôle?»

Chez la plupart des mondains de Nancy, la personne et le rôle ne font qu'un. Chez M^{me} de Chasteller, les premiers émois de la passion et la honte mondaine de se découvrir ou de se compromettre constituent deux obstacles différents à l'amour de Lucien et sont en général explicitement distingués, sinon par

l'héroïne, du moins par le narrateur. Pour ce qui est de Lucien, nous allons voir qu'il n'est pas toujours possible de préciser quand il assume les valeurs mondaines et quand il ne fait que réciter un rôle.

³ On trouve la théorie et des applications de la notion de dialogisme:

— d'une part dans la *Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Koltcheff, aux Editions du Seuil, Paris, 1970. Il existe, du même ouvrage, une autre traduction: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, par Guy Verret, aux Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1970;

— d'autre part dans *Esthétique et Théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, NRF, Paris, 1978.

La notion de dialogisme que je vais utiliser ici est inspirée des travaux de Bakhtine. Mais j'en fais un usage à la fois plus limité et plus libre que lui, n'en retenant que ce qui me permet d'analyser un des aspects intéressants de la narration stendhalienne.

⁴ Voir «Signifiante et in-signifiante: le discours italique dans *Madame Bovary*», par Claude Duchet dans *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, 10/18, Paris, 1975, pp. 358-378.

⁵ Rappelons-nous la définition que Stendhal propose de l'humour (*Lucien Leuwen* IV, 439): «le sérieux qui donne du plaisir à qui s'en sert.»

⁶ On cite souvent la marginale *Lucien Leuwen* II/337: «— En relisant, se faire toujours la double question: de quel œil le héros voit-il ceci? De quel œil le lecteur?» Ajoutons une troisième question: De quel œil le narrateur? et nous aurions le dispositif complet des perspectives (et de la mise en question des valeurs) que le dialogisme contribue à construire.

⁷ On trouvera, dans le passage suivant, un changement d'accent typique sur l'épithète *aimable*:

«Plusieurs de ses camarades étaient aimables, mais il avait pris la mauvaise habitude de parler à ses camarades aussi peu que le pouvait admettre la politesse la plus exacte. Par cet aimable plan de vie, il s'ennuyait mortellement» (p. 227).

⁸ L'étude de Leo Spitzer: «La particella 'si' davanti all'aggettivo nel romanzo stendhaliano *Armance*» (parue dans *Studi francesi*, mai-juin 1959, pp. 199-213) analyse et distingue soigneusement, du point de vue linguistique et stylistique, les différentes valeurs du *si* placé devant l'adjectif. Certaines d'entre elles concernent directement l'interventionnisme stendhalien. Je résume ici, en l'adaptant à mon propos, la thèse de Spitzer.

Quand il n'a pas valeur consécutive ou comparative, le *si* antéposé fonctionne comme un embrayeur — souvent couplé d'ailleurs, dans les énoncés stendhaliens, avec cet autre embrayeur qu'est le démonstratif: «ces yeux si doux».

En tant que tel, et lorsqu'il n'est pas pris en charge par un personnage, le *si* embrayeur implique et postule d'abord un *savoir partagé*, commun au narrateur et à son lecteur; renvoyant soit à une réalité censément connue et préexistant au texte («Nancy, cette ville si forte, chef-d'œuvre de Vauban»), soit au contexte immédiat ou lointain, à ce que le texte a déjà dit ou permet d'imaginer («Ce bon jeune homme, si Français, si insouciant de l'avenir, si disposé à plaire, si enclin à la gaieté»).

Cependant, le *si* (renforcé ou non par le démonstratif) n'est pas seulement renvoi au texte qui précède ou au savoir supposé du lecteur. Il est un appel à la complicité de ce dernier. Il réclame son adhésion. Ce qu'il tient pour acquis,

c'est que *le narrateur et son lecteur ont la même sensibilité*. Ecrire «en prononçant ces mots si simples» ou «ce qui pour les âmes tendres rend le malheur si cruel», ce n'est pas seulement souligner la simplicité d'une expression ou la cruauté d'une situation. C'est inviter le lecteur à admirer, lui aussi, l'exceptionnel de cette simplicité, à sentir, lui aussi, l'exceptionnelle vulnérabilité des âmes tendres. C'est compter qu'il admet, lui aussi, l'extrême simplicité (le naturel) et l'extrême vulnérabilité (la sensibilité) comme des valeurs. Bref, c'est demander au lecteur de cautionner la légitimité de la qualification intensive, et par conséquent l'échelle de valeurs impliquée par la narration. C'est ce qui permet à Spitzer de parler de «collusione col lettore» et de la nature «del tutto partigiana» de la narration.

On voit bien comment le *si* (dans l'énoncé monologique) est une forme subtile de l'interventionnisme stendhalien. Le narrateur peut faire pression sur nous soit par des affirmations qu'on pourrait dire autoritaires (il «fut parfaitement heureux»), soit en feignant de tenir pour acquise la complicité qu'il souhaite trouver chez ses lecteurs («un malheur si cruel»).

⁹ J'ai repris toutes les *marginalia* qui figurent en regard des deux versions que nous possédons des débuts de Lucien à Nancy; celles dont je fais état s'appliquent toutes à des passages qui n'ont pas varié de la première version à la version revue.

¹⁰ Cette note a été découverte par Vittorio del Litto et publiée pour la première fois dans le *Divan* (avril 1939). Sous la forme que je cite (qui en rectifie l'orthographe), elle figure au tome 31, page 24 (*Journal IV*) des *Œuvres complètes*.

¹¹ Dans «*La Chartreuse de Parme* et le sphinx» (*Stendhal Club*, N° 78, 15 janvier 1978), Michael Wood rappelle qu'on trouve le même effet dans ce roman: Fabrice est «fou de bonheur» à l'idée de revoir la Sanseverina et Rassi est «fou de bonheur» à l'idée d'une baronnie.

¹² «Un adjectif à peine forcé», «je ne sais quelle outrance légère ridant tout à coup la surface d'une phrase sérieuse»: ce sont, pour Jankélévitch, des signes qui trahissent l'ironie fine (*L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 64).

J.-L. S.

